

**"ALTAZOR": UNA BELLA LOCURA
EN LA VIDA DE LA PALABRA**

Diego CINTAS GARCIA
Universidad de Navarra

0. INTRODUCCION

En este trabajo intento señalar los neologismos morfosintácticos¹, todos ellos creaciones neológicas estilísticas², y los neologismos

1. Consideraré neologismos "los productos léxicos conseguidos por derivación, composición o parasíntesis, con fines expresivos, surgidos en contexto poético y creador" (añado la neología fónica por razones que explico en el apartado correspondiente); M^a V. ROMERO GUALDA, "Hacia una tipología del neologismo literario", *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, XXXVII, 4 (1978-1979), p. 149.

2. La creatividad léxica es —como define Guilbert— "*la posibilidad de crear nuevas unidades léxicas mediante la aplicación de un número definido —y limitado— de reglas, reglas que deberán estar previstas por el código de la lengua*". J.A. MAYORAL, "Creatividad léxica y lengua poética" en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, tomo I, Madrid, Cátedra, 1983, p. 387. (Las páginas que comprende en el libro de Guilbert van de la 29 a la 31; el subrayado es de Mayoral).

Frente a aquélla, la *creación neológica estilística* se define —y cito textualmente— como la "*forme de création, à proprement parler poétique, par laquelle on fabrique une matière linguistique nouvelle et une signification différente du sens le plus répandu, est liée à l'originalité profonde de l'individu parlant, à sa faculté de création verbale, à sa liberté d'expression, en dehors des modèles vécus ou contre les modèles vécus (...) elle est le prope des écrivains*". L. GUILBERT,

fónicos encontrados en el libro del "antipoeta y mago" Vicente Huidobro *Altazor o el viaje en paracaidas: Poema en VII Cantos*³.

Al tratar este trabajo sobre la creación neológica estilística he rechazado todas las sinapsias, entendidas como tales y propiamente hablando⁴; también he tenido que desestimar la inclusión en este repertorio, por razones de extensión, de las metáforas y demás procedimientos semánticos de creación neológica⁵.

En cuanto a los cambios de género gramatical, tengo que decir que se incluyen dentro de la sufijación siempre que se traten de cambios por moción del sustantivo y no simplemente del artículo (p.ej. "el luz", "la planeta"); los neologismos sintagmáticos no los considero neologismos⁶ al igual que los préstamos, a no ser que estos últimos se hubieran adaptado a la grafía española, hecho que no se da más que con *langurosas*.

Un índice final recoge los neologismos en su contexto y con su número de canto y de verso. Aquéllos que aparezcan con un asterisco (*) delante son neologismos que no poseen más contexto que ellos mismos. Suelen éstos encontrarse en los dos finales Cantos, el VI y el VII, etapas últimas de ese proceso en que la palabra evoluciona hasta

Créativité lexicale, Paris, Librairie Larousse, 1975, p. 41. (Los subrayados son míos).

3. Utilizo la edición de René de Costa, Madrid, Cátedra, 1983².

4. Quiero decir que se han rechazado no porque la denominación no sea exacta o porque no se hayan encontrado, sino porque aparecen *lexicalizadas*, y lo que interesaba era resaltar el *acto de creación* del poeta. Vid. para la correcta interpretación de *sinapsia* s.v. el *Diccionario de Lingüística* de J. Dubois, Madrid, Alianza Editorial, 1979 (versión española).

5. Como apunte para un posible trabajo futuro, hay que señalar la abundante y frecuente aparición de metáforas creadas a partir del esquema siguiente: sustantivo + de + sustantivo.

Como muestra estos ejemplos:

"Trampas de luz y cascadas lujosas" Canto I, 596.

"(Mujer) Eres una lámpara de carne en la tormenta" II, 119.

"El rajah en su elefante de tapices" IV, 44.

6. Remito a "Hacia una tipología...", art. cit. de Romero Gualda.

destruirse. También puede ocurrir que sean los últimos "coletazos" creativos antes del grito final; entonces aparecen como creaciones, cuyo procedimiento hemos visto ya a lo largo del poema: compuestos, *montesol y *montesur; acrónimos, *campañoso* y *campanario*, *montresol y *monluztrella.

0.1. Breve acercamiento a 'Altazor'

En la primera edición de *Altazor* -Madrid, C.I.A.P., 1931- apareció una nota interesantísima que en ediciones posteriores sería suprimida:

"Este poema ha sido publicado en diferentes diarios y revistas en fragmentos dispersos y sin orden. Es la primera vez que se publica en libro y completo"⁷.

Esta nota puede explicar muchas de las interpretaciones que de la obra se han dado y también su carácter discontinuo. La estructuración de una obra tan compleja, escrita fragmentariamente, en años distintos e incluso en dos lenguas diferentes⁸, sin hablar de su extensión o de su inexistente puntuación, hace muy difícil el encontrar ese elemento o

7. En la p. 25 de la edición de Costa aparece esta nota.

8. La obra se escribió entre 1919-1931. Vid. D. BARY, "Sobre los orígenes de *Altazor*", *Revista Iberoamericana* XLV, 106-107, 1979, pp. 111-116. En el mismo número de esta revista aparece el artículo de M. GARCIA PINTO, "El bilingüismo como factor creativo en *Altazor*", pp. 149-156, donde estudia los procedimientos expresivos que usa Huidobro en *Altazor*.

"Se diría que fue concebido *Altazor* en francés y trabajado esporádicamente en francés y en español: una lengua, o cierto procedimiento expresivo de una lengua, sirviendo de impulso generatriz para la otra"; Costa, ed. cit., p. 19.

GUILBERT, op. cit., en la p. 42 habla de una tradición literaria francesa en la creación de nuevos términos por medio de acrónimos y cita ejemplos de Ionesco: "cordoléance" de condoléances y cordial; de Michaux: "cosmopolisson" de cosmopolite y polisson, etc. M. CASADO VELARDE ofrece ejemplos literarios españoles de acrónimos en *Tendencias en el léxico español actual*, Madrid, Coloquio, 1984, pp. 62-68.

elementos de enlace que unificasen este largo poema, a no ser que se hable de "una estructura escalonada en cuya ascensión la palabra va evolucionando"⁹.

Esa búsqueda por parte del poeta de acrecentar los poderes de la palabra pasa a través de un prefacio y siete cantos que constituyen un ciclo orgánico, que avanza progresivamente forzando la palabra para extraer de ella una expresividad cada vez menos sujeta a la realidad exterior¹⁰.

Bary, partiendo del conflicto "entre la estética creacionista del Huidobro teórico y las ambiciones anticreacionistas del poeta", señala que *Altazor* es un poema que nace como fruto del mencionado conflicto y "cuya estructura literaria está determinada por la búsqueda de un lenguaje adecuado para llegar a lo eterno"¹¹. De ahí que Bary vea en *Altazor* la obra en que Huidobro *abandona el estilo creacionista en un proceso* dividido en *dos etapas*: una primera que comprendería los Cantos I, II y III y parte del IV y V; y una segunda, los dos finales, VI y VII.

Costa, en cambio, afirma que los Cantos III-VII, "considerados aparte y en conjunto, encuentran su propia unidad en el patrón de su progresiva desarticulación"¹².

Comienza el poema con un *prefacio* en prosa en el que el autor nos narra su viaje en paracaídas a la vez que deja, tendidas en el papel, unas breves notas sobre su quehacer poético: "Se debe escribir en una lengua que no sea materna", etc.

9. D. BARY, *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*, Valencia, Pre-Textos, 1984, p. 50.

10. Cfr. pp. 86-87 de S. YURKIEVICH, "Altazor o la rebelión de la palabra", en *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Ariel, 1986.

11. D. BARY, *Huidobro o la vocación poética*, Universidad de Granada, CSIC, 1963, p. 106.

12. R. DE COSTA, op. cit., p. 25.

En el *Canto I* la preocupación preponderante es de orden metafísico, "la urgencia de arribar al significado de la vida"¹³; el *Canto II* es una oda a la mujer, un aparte. Se retoma el tema en el *Canto III* donde Huidobro "proyecta una 'gimnasia astral para lenguas entumecidas' que anticipa las etapas posteriores del proceso anticreacionista, en las que irá prescindiendo primero de la imagen y por último de la palabra misma"¹⁴. Hasta ahora, como acertadamente apunta Yurkievich, "las modificaciones se operan sólo en el plano del significado; luego va a ir alterando paulatinamente los significantes"¹⁵. Pero a partir del *Canto IV*, las palabras se rompen, significado y significante se desgajan, se descomponen las relaciones sintáctico-semánticas; y en ese camino desde el *Canto V* al *VII* el poeta viajará metamorfoseando el lenguaje a su gusto:

"la palabra Molino sale a relucir, como una alusión al Eterno Retorno, unas doscientas veces en otros tantos versos del *Canto V*, como queriendo poner a prueba la resistencia del lector ante el embrutecimiento de semejante alarde"¹⁶.

En el *Canto VI* aún podemos reconocer el léxico, aunque no su sentido; el lenguaje "se sustantiva y los verbos desaparecen por completo; los vocablos entran en franca armonización fónica, rítmica", pero las palabras "llevan aún suspensas sus acepciones que apuntan al mundo exterior"¹⁷. Finalmente, el *Canto VII* abre la puerta "a un lenguaje inventado, en que lo único reconocible es el sistema fónico

13. Idem, pp. 25-26. Es el canto I el de mayor extensión.

14. BARY, *Huidobro o la vocación...*, op. cit., p. 109. En la p. 107 decía: "Ya no se trata de la imagen autónoma que no se refiere más que a sí misma". Compárese con T. FERNANDEZ, *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 96-97 para llegar a comprender lo que suponía el abandono de la imagen creacionista frecuentísimamente utilizada por Huidobro.

15. YURKIEVICH, op. cit., p. 92.

16. J. LARREA, *Torres de Dios: Poetas*, Madrid, Editora Nacional, 1983, p. 121.

17. YURKIEVICH, ídem., p. 96.

del castellano"¹⁸. A pesar de eso, "entre las sílabas arbitrarias se destacan *reminiscencias y metamorfosis* de las palabras reconocibles, como el verbo ulular, y los sustantivos montaña, luz, campana, (...) "¹⁹. Yurkievich concluye:

"Con esta *vocalización interjectiva*, Huidobro termina por abolir las barreras interpuestas entre el sentimiento del poeta y su comunicación inmediata. Por momentos se coloca, con respecto a la lengua, en una postura tan marginal, tan asocial, que linda con la excentricidad; *atenta entonces contra esa ley de supervivencia* que restringe el poder comunicativo de toda palabra a medida que se aleja de la lengua"²⁰.

1. NEOLOGISMOS MORFOSINTACTICOS

1.1. Por prefijación y sufijación

- Por *prefijación* en *Altazor* no he encontrado más que dos escasos neologismos: *antipoeta* y *anticulto*, que bien podrían considerarse neologismos de lengua, incluso aceptables por la norma.

- Por *sufijación* he hallado algunos más y para su formación parten de una base nominal y verbal; resultan sustantivos mayoritariamente.

Con base nominal y resultado adjetivo: *planetar* 'lugar poblado de planetas', *langurosas*²¹ y *mediúmnica* "'relativo a la medium'. Resultado sustantivo: *nochería* 'establecimiento donde se venden

18. COSTA, *op. cit.*, p. 38-39. (Los subrayados son míos).

19. BARY, *Huidobro o la vocación...*, *op. cit.*, p. 111. (Los subrayados son míos).

20. YURKIEVICH, *op. cit.*, p. 97. (Subrayados míos).

21. El étimo de la palabra lo da COROMINAS en el *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1963; *lánguido* s.v. "debilitado, enfermizo" de *languidez* y con variante *langor* y *languor*. (¿Posible préstamo francés?).

estrellas', *marería* 'establecimiento donde se venden olas'²² y **cristaleza* 'abstracción de la esencia del cristal'; caso aparte lo constituyen las parejas de sustantivos a las que Huidobro dota de sexo, (siendo aquéllas palabras todas de género invariable) comparándolas con parejas de sustantivos de distinto género y que se refieren a personas de distinto sexo: así tal como al rey se le puede unir la reina, puede hablarse expresivamente de *el luno*, *el montaña* y *la ciela* que se unen a la luna, la montaña y el cielo respectivamente. Resultado verbo solo un ejemplo²³: *gondoleando* 'ir en góndola'²⁴.

Con base verbal únicamente se originan sustantivos de acción y efecto, acabados en *-miento* o *-mento*, algunos de los cuales son posibles pero no aceptados por la norma: *amonedamiento*, *atesoramiento*, *ensoñamiento*, *encanecimiento*, *rugimiento*, *profetizamiento* y *hormigamiento*; otros han roto el diptongo: *subimento* y *desvalimento* o viceversa: *deliramiento*.

22. El sufijo *-ería* se forma sobre *-ero*: *nochero* no se recoge en el *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1963; sí, en cambio, *marero* "Dícese del viento de la parte de mar". M.A. MORINIGO sí recoge *nochero* en *Diccionario de americanismos*, Barcelona, Muchnik, 1985: "nocheriego, que anda de noche". Vid. el *Tratado de la formación de palabras en la lengua castellana. La derivación y la composición. Estudio de los sufijos y prefijos empleados en una y otra*, Madrid, Victoriano Suárez, 1920; p. 59 para *-ero* y 71 para *-ería*.

23. También es posible *hormigar* al haber dado *hormigamiento*, pero sólo aparece el sustantivo que resulta y no el verbo que da ese resultado. Lo correcto sería *hormigear*.

24. N. HEY, " 'Nonsense' en Altazor", *Rev. Iberoamericana* XLV, 106-107, 1979, en la nota 5 (p. 154) dice: "Es curioso que ningún crítico de *Altazor* haya observado la interpretación chilena de la línea: 'Viene gondoleando la golondrina' por lo cual *gondoleando* deriva de *góndola*, un autobús, y *golondrina* tendría su significado chileno de camión de mudanzas".

1.2. Por composición:

En este apartado se incluyen, además de los compuestos de tipo tradicional, aquéllos que no van unidos gráficamente²⁵ y los acrónimos²⁶. Esta clasificación de los compuestos está basada en la de Alemany (pormenorizadísima), pero tomando sólo la índole de los elementos compuestos y la relación sintáctica en que se unen (aposición, comparación, etc.).

1.2.1. Sustantivo + sustantivo

Muchas veces el contexto en que aparecen los neologismos poco me han ayudado para poder clasificarlos sin ninguna duda dentro de una de estas tres clases: aposición, subordinación y comparación.

-En aposición²⁷: *Dios todo y nada, Dios aliento, culo pianista, ojo árbol, ojo pájaro, ojo río, ojo montaña, ojo mar, ojo tierra, ojo*

25. DUBOIS, op. cit., cuando habla de la *composición* s.v. dice: "La nomenclatura tradicional no reconoce como compuestos más que los términos cuyos componentes están gráficamente unidos o unidos mediante un guión". Compárese con lo que al respecto dice Alemany en su *Tratado*..., op. cit., p. 152.

26. Para la inclusión del acrónimo dentro de la composición vid. M. CASADO VELARDE, *Tendencias en el léxico*..., op. cit., p. 47.

27. ALEMANY, op. cit., p. 160: "el segundo sustantivo determina o especifica al primero como lo haría un nombre en aposición". En el *Esbozo de una Nueva Gramática de la Lengua Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983, p. 403 se dice a propósito de la formación de compuestos a través de la aposición: "La relación que guardan entre sí los dos sustantivos es de simple coordinación. En otros casos, el segundo va regido por el primero; p.ej.: *bocacalle* (...)". Más adelante: "En la aposición especificativa se adjetiva a veces el segundo elemento: *un día perro, buque fantasma, noticia bomba, obra cumbre*". Lo mismo dice S. GILI GAYA en *Curso Superior de Sintaxis Española*, Barcelona, Bibliograf, 1970⁹ (y ediciones posteriores), pp. 210-211.

*luna, ojo cielo, ojo silencio, ojo soledad, ojo ausencia, ojo dolor, ojo risa, el *gloria trino, *Señor horizonte, *Señor cielo y Marcelo.*

-En subordinación²⁸: **montesol, *montesur, *viento norte, Rosario.*

-En comparación²⁹: *color mundo y carne, color espíritu, hombre perro, hombre-hormiga, frases pájaro, molino jumento;* y una serie de compuestos sin otro contexto que ellos mismos: **viento flor, *viento seda, *ancla noche, *ancla cielo, *nudo noche, *cristal luna, *cristal sueño, *cristal viaje, *cristal muerte;* estos compuestos aparecen en el Canto VI donde el léxico es todavía reconocible, pero no el sentido.

1.2.2. Verbo + sustantivo

A esta clase de compuestos únicamente la *motivación lúdica* parece darles un sentido³⁰. Los sustantivos complementan la significación del verbo como objetos directos; el resultado del compuesto es sustantivo³¹.

28. ALEMANY, o.c., ibídem: "un sustantivo determina al otro como si se hallara en genitivo". El segundo elemento va regido por el primero.

29. El segundo nombre se presenta como elemento de comparación: bien explica la función del primer término, bien funciona como un adjetivo. Otros autores tratan estos compuestos como sustantivo + sustantivo en aposición (Lapesa, Seco, entre otros). CHRIS PRATT, *El anglicismo en español peninsular contemporáneo*, Madrid, Gredos, 1980, pp. 202-209 los denomina "compuestos bisustantivales" y los clasifica según su función: aposición, finalidad, lugar, tipo...

30. Vid. el artículo de F. YNDURAIN, "Para una función lúdica del lenguaje", en *Doce ensayos sobre el lenguaje*, Madrid, 1974, pp. 213-237.

31. ALEMANY, o.c., p. 169: "El compuesto resulta sustantivo por callarse el nombre al que se refiere el predicado representado por el tema verbal que es propiamente el que entra en esta composición, tomando la forma de la tercera persona de singular, o sea, en *a*, si el verbo es de la primera conjugación, (...)" (que es nuestro caso).

Así de paracaidas se forma su antónimo (o más bien contrario) *parasubidas*, de girasol se forma *giraflor* y de mirador (tal vez) **miramares*. No debe confundirse el acortar estas palabras por una parte y el añadirle otro lexema con la acronimia (vid. *acrónimos* 1.2.4, apartado e).

1.2.3. Creaciones cultas

El poeta ya no combina palabras existentes en el idioma, sino que se vale de temas latinos y de afijos grecolatinos. Y así forma: *monotémpera* 'de un tiempo' (*mono-* 'uno' + *tempora* 'tiempo'), *auricida* 'asesino del oro' (*aurum* 'oro'; el sema "matar" está presente en el elemento *-icida*), **auronida* 'hijo del oro' (con el sufijo griego *-ida* 'hijo de' y *aurum* 'oro') o **isonauta* 'navegante de/en lo igual' (¿?) (*iso-* 'igual' + *nauta* 'navegante').

1.2.4. Acrónimos

Esta clasificación funde el criterio funcional y el morfofuncional en beneficio de la claridad y sencillez, debido a que me amoldo a un repertorio de ejemplos determinado en el que no aparecen todos y cada uno de los apartados en que Casado Velarde divide los acrónimos³².

a) Integrados por sustantivos únicamente:

- Por dos sustantivos:

Con el primer elemento fragmentado: partiendo de golondrina: *goloncima*, *golonchina*, *golonclima*, *golonrima*, *golonrisa*, *golonniña*,

32. Según Casado Velarde para hablar de acronimia y acrónimo deben concurrir cuatro condiciones: 1ª el resultado debe ser una lexía simple, 2ª la cual proviene de la fusión de lexemas distintos que están representados por un fragmento de su significante, 3ª los elementos fragmentados guardan un orden lineal establecido, 4ª y quedan unidos sin separación gráfica. Cfr. pp. 48-49, o.c.; la clasificación de los acrónimos de la p. 49 a la 58.

*golonlira, golonbrisa y golondía; Raimundo*³³, **eternauta* 'navegante en la eternidad', **infinauta* 'navegante en el infinito'.

Con reducción simultánea: *mandolera, ventolina, mandodrina, golonlina, violondrina, goloncelo, montanario, campañoso, horimento, firmazonte, horitaña, montazonte, lejantaña, montanía, unipacio, espavero* (todos estos van emparejados: las dos primeras sílabas de cada sustantivo ensamblan con el resto del otro sustantivo respectivamente); *farandolina* (posiblemente de farándula y mandolina); *fueguisa* y *montasca* provienen ambas de acortar en acrónimo metáforas del tipo sustantivo + de + sustantivo.

-Por tres sustantivos:

dos ejemplos: **monluztrella* y **montresol* que combinan montaña, luz, sol y estrella³⁴.

b) Integrados por adjetivo + sustantivo (o viceversa):

- Adjetivo fragmentado + sustantivo: *Altazor* y *Clarisa*³⁵.

33. Nombre propio con el que juega y al que da el significado de 'raíces del mundo'. Vid. G. TIBON, *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986² corregida. (Raimundo significa "la protección del consejo divino").

34. "Esta autonomía entre significante y significado puede llevar, y lleva, a una *nueva funcionalidad del lenguaje*, permitiendo crear mensajes que no se apoyan fundamentalmente en lo expresivo del significado, sino en la *autorreflexividad de los significantes*, produciendo mensajes por la manipulación de *elementos no analizables lingüísticamente* en la palabra. (...) El valor *fonosimbólico* del mensaje se crece cuando se adelgazan las relaciones con el sistema de la lengua, de tal forma que sólo podemos reconocer algunos fragmentos de significante con significado, dejando el resto al puro sonido". *Armonía imitativa* s.v., A. MARCHESE y J. FORRADELLAS en *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986. (Subrayados míos).

35. Clarisa no proviene (etimológicamente) del acortamiento de Clara y risa: vid. el apartado de hipocorísticos 3.6 en la obra citada de Casado Velarde. G. TIBON en su *Diccionario...* cit. cuando habla de Clarisa la deriva de Clara sin hablar de un posible acortamiento de Clara y Luisa, y dice: *Clara*-a s.v. es "ilustre, brillante". (...) En el santoral,

- Sustantivo fragmentado + adjetivo: *golonfina*.
- c) Integrados por sustantivo + verbo:
 - Sustantivo fragmentado + forma verbal: *golontrina*, *golongira* y *golonchilla*.
- d) En los que hay un solapamiento de los constituyentes:
 - Sólo dos ejemplos fiables: *Altazor* y **lunatando*³⁶.
- e) Con un fin humorístico:

En realidad todas las creaciones —a través de los procedimientos anteriores y de éste (acronimia) aún más— poseen una finalidad lúdica o de mero juego verbal, en el que el poeta se entretiene encontrando esas conexiones internas entre las palabras y de esa manera "alumbrando de repente rincones desconocidos y todo ese mundo estalla en fantasmas inesperados"³⁷. Así tenemos *meteplata*, *metecobre*, *metepiedras*, *meteópalos* formados sobre *meteoro*³⁸ que no es una palabra compuesta de verbo más sustantivo (meter + oro), sino de prefijo y tema del todo griegos (*meta-* + *aeterein* 'levantar') según Corominas.

Santa Clara de Asís, fundadora de la orden de las *clarisas* (s.XII)". (Subrayado mío).

36. Posibles pero menos fiables son: **mareciente* (mar + reciente), *ondola* (onda + ola) y *laziolas* (lazos + olas). Estas dos últimas palabras pueden pensarse más cercanas a la composición.

37. Apéndice en la edición de COSTA, o.c., p. 178; pertenece a un fragmento de una conferencia leída en el Ateneo de Madrid el año 1921 por Huidobro.

38. CASADO VELARDE, o.c., dice en la p. 67: "En formaciones humorísticas (...) se desgaja arbitrariamente un segmento de una palabra, que resulta *homónimo* de un determinado significante de la lengua, para sustituirlo por un lexema que guarde alguna relación semántica -no necesariamente antonímica- con el pretendido significado del significante desgajado". Entre los ejemplos se encuentran el *meteplata* y el *metecobre* que he recogido.

2. NEOLOGISMOS FONICOS

Incluyo en este apartado tanto la onomatopeya (siempre que sea creación propia del poeta y no se trata de interjección) como las jitanjáforas, a sabiendas de que carecen de significado lógico y de que por tanto su fuerza expresiva proviene única y exclusivamente de la connotación. (Remito a la nota 34).

2.1. Onomatopeya³⁹

Sólo he hallado un ejemplo de onomatopeya: *bromceo* 'ruido producido por el motor de un avión'; esta onomatopeya supone o remite a **bromcear*, verbo que se diferenciaría del homófono broncear por el grafema, en la escritura, *m*. Veamos la onomatopeya en su contexto:

"Prefiero escuchar las notas del alhelí.
Junto a la cascada que cuenta sus monedas
O el bromceo del aeroplano en la punta del cielo
(...)" Canto IV, 215-217".

2.2. Jitanjáfora

Su expresividad se basa, como ya dije, en el significante y en el poder sugeridor de ese significado desgajado, destruido, a veces mero eco.

Alfonso Reyes, artífice de tal término, divide las jitanjáforas en dos grupos según el grado de inconsciencia: 1º la jitanjáfora candorosa (pura) y 2º la conscientemente alocada (impura).

39. Para la definición de onomatopeya consúltese la *Semántica de ULLMANN*, Madrid, Aguilar, 1976², pp. 93-104.

La primera de carácter popular e infantil "posee una nota colectiva, social, y se sumerge en el anonimato del folklore..."⁴⁰. Ejemplo extenso de este tipo nos lo ofrece el Canto VII con sus interjecciones que no llegan a la palabra, aunque se las declina en cierta manera⁴¹, el final del Canto IV: "Uiu uiui / Tralalí tralalá / Aia ai ai aia i i" (este ejemplo pertenecería a la segunda clase en que se subdivide: "la pretendida onomatopeya siempre ilusoria") y en el Canto V, los versos 482-491, ambos inclusive.

La segunda, la jitanjáfora impura extrema la fantasía y "tuerce la lengua y aun la inventa, juega como el pueblo con los valores acústicos sin sentido, llegando a esos fantasmas de palabras que son la jitanjáfora heroica: hace pensar en el poeta". Más adelante dice que la jitanjáfora impura es "expresión propiamente literaria".

La creación de jitanjáforas se sirve en *Altazor* de la acronimia, de la adición de afijos y pseudoafijos y de meros juegos verbales que tienen motivación en su contexto⁴².

a) Por acronimia tenemos: *horicielo, montalas, azulaya, volaguas, espurinas, ondola, olañas, montonda, infidondo, bramuran, hurafones, naufundo, brajidos, escalolas, montasca, altiños, abifunda, laziolas*.

b) Mediante la adición de afijos y pseudoafijos: *desonda, ondaja, verdondilas*.

c) Palabras que no tienen motivación más que en su contexto: *selviflujo, tornadelas, subaterna, butraceas, rugazuleo* (o *rugazuelo* en

40. A. REYES, *La experiencia literaria. Ensayos sobre experiencia, exégesis y teoría de la literatura*, Barcelona, Bruguera, 1986, p. 225. En el índice final no recojo las jitanjáforas puras por no ser expresión literaria, por poseer esa nota colectiva y porque son mayoritariamente interjecciones, vocablos formados por vocales.

41. Corresponde a la tercera clase en que divide Reyes la jitanjáfora pura; vid. p. 226, o.c.

42. En el índice final no incluyo las jitanjáforas que aparecen en los Cantos VI y VIII; de esta manera limito bastante el *corpus* de jitanjáforas; no las incluyo porque no se presentan en un contexto con significado).

la edición de Costa); *rodoñol*, *rorreñol*, *romiñol*, *rofañol*, *rosolñol*, *rolañol*, *rosiñol*⁴³; *eterfinifrete*.

En realidad todas no tienen más motivación que la del contexto en que aparecen y además "es posible -afirma Hey- que la tarea de precisar el significado exacto de cada palabra creada pueda ser innecesaria"⁴⁴.

Transcribo el contexto en que aparecen:

"La violondrina y el goloncelo
Descolgada esta mañana de la luna
Se acerca a todo galope"
(Canto IV, 163-165)

"Pero el cielo prefiere el rodoñol
Su niño querido el rorreñol
Su flor de alegría el romiñol
Su piel de lágrima el rofañol
Su garganta nocturna el rosolñol
El rolañol
El rosiñol"
(Canto IV, 193-199)

El pájaro tralalí canta en las ramas de mi cerebro
Porque encontró la clave del eterfinifrete"
(Canto IV, 335-336)

"De la firmeza hasta el horicielo
Soy todo montalas en la azulaya
Bailo en las volaguas con espurinas
Una corriela tras de la otra
Ondola en olañas mi rugazuelo (sic)
Las verdondilas bajo la luna del selviflujo
Van en montonda hasta el infidondo

43. En este contexto es *jitanjáfora*, aunque sea préstamo del francés. COSTA, o.c., en la p. 19 decía: "(...) tuvo que contentarse con una españolización ortográfica de *rossignol*, ya que su equivalente en español (*ruiseñor*) no concordaba con el principio estructurante del texto, la escala musical".

44. N. HEY, art. cit., p. 151.

Y cuando bramuran los hurafones
 Y la ondaja lanza a la playa sus laziolas
 Hay un naufundo que grita pidiendo auxilio
 Yo me hago el sordo
 Miro las butraceas con sus brajidos
 Las escalolas de la montasca
 Las escalolas de la desonda
 Que no descansan hasta que roen el borde los altielos
 Hasta que llegan al abifunda
 En tanto el pirata canta
 Y yo lo escucho vestido de verdiul"
 (Canto V, 547-565)

CONSIDERACIONES FINALES

1º. Muchos de los lazos de sentido que unen los *compuestos*, aparecen, ante el lector, como indescifrables o acaso demasiado originales. De ahí mi prudencia a la hora de incluirlos en tal apartado, pues no debe olvidarse que esos compuestos no poseen un contexto que les dé explicación o significado. En cuanto a los *nombres propios* Clarisa, Raimundo, Marcelo y Rosario, sé que no son creación del poeta, pero sí son suyas las significaciones que les otorga: en cierta medida son *recreaciones* de algo existente, modelándolo a su gusto: como si él mismo fuera quien las creara por primera vez.

2º. La *jitanjáfora* es la última fase de un proceso en el que la palabra va descomponiéndose y perdiendo significado. Esto no quiere decir, sin embargo, que las jitanjáforas carezcan *stricto sensu* de significado, sino que ellas aupan y sobrellevan connotaciones; incluso se puede llegar a afirmar -como hace M. García Pinto- que "el significado básico de los sustantivos se ha conservado, aunque el contenido semántico de cada verso no se hace evidente hasta que no se

ha terminado de leer toda la línea"⁴⁵. Huidobro va destruyendo el medio (la lengua) y el instrumento (la palabra) de los que se sirve para comunicarse.

En *Altazor* encontramos acrónimos que son jitanjáforas como producto, aunque morfológicamente se hayan servido para su creación de la acronimia. Quiero decir que lo que para algunos autores es acrónimo puede ser, según el contexto, jitanjáfora. ¿Por qué para Alfonso Reyes "La farandolina en la lejantafía de la montaña" es un verso jitanjáforico, estando formado éste por tres acrónimos? Es, pues, bastante difícil deslindar unos de otros; de hecho, en *Altazor*, muchos acrónimos (si no todos) son jitanjáforas, pero a pesar de ello me he visto en la necesidad de dotar a las jitanjáforas de un apartado propio y diferenciado del de los acrónimos. Ejemplo de mi duda es la inclusión dentro de los acrónimos de *eternauta* o *montuztrella* que aparecen en el Canto VII sin contexto.

3º. La *acronimia* es un procedimiento bastante querido del poeta, dada la frecuencia con que lo utiliza, especialmente para crear jitanjáforas. A veces el poeta nos muestra una creación que más tarde sirve de lugar de lanzamiento para las otras; hay palabras que son "destruidas" y "reconstruidas" más veces: p. ej. golondrina o montaña (las sucesivas transformaciones tienen en sí una semejanza fonética con la palabra de la que parten). Asimismo —como dice Hey— "no hay posibilidad de que las palabras creadas pierdan el poder evocador de sus elementos constitutivos (el cual ocurre en el caso de palabras *portmanteau* en el lenguaje corriente) puesto que las palabras *portmanteau* de Huidobro acaban de ser creadas. No han entrado —ni es probable que entren— al lenguaje"⁴⁶.

4º. Queda por considerar la *utilización de sustantivos como verbos* (Canto V, 497-501, ambos inclusive). No los incluí en la sufijación, porque, si bien sufren transformación sintáctica evidente —aparecen con construcción de *que* relativo y con *se* reflexivo—, la primera y las terceras personas del singular del presente de indicativo de los

45. M. GARCIA PINTO, art. cit., p. 124.

46. N. HEY, art. cit., p. 150.

supuestos verbos respectivos coinciden plenamente con los sustantivos de los que se originaron. Tenemos, pues, otra muestra huidobriana de la concepción de la poesía como juego verbal en un libro en que se busca un lenguaje nuevo, renovado y expresivo; y para ello no deja de forzar la palabra, de transformar la función de los sustantivos y, así, inventar nuevos verbos capaces de expresar aquello que la lengua no tiene o no puede expresar. Transcribo los versos arriba citados:

"La cascada que cabellera sobre la noche
Mientras la noche se cama a descansar
Con su luna que almohada al cielo
Yo ojo el paisaje cansado
Que se ruta hacia el horizonte"

5º. Por último, hay que decir que la mayor parte de las creaciones neológicas —si no todas— encontradas en *Altazor* obedecen a un fin expresivo de tono humorístico, de mero juego verbal, de genialidad estilística y estética, que está unido inseparablemente al instinto creador del "antipoeta"; fuera del poema no le sobreviven.

INDICE ALFABETICO DE LOS NEOLOGISMOS

(El número romano indica el número de Canto, y el arábigo, el de verso. Se añade el contexto siempre que aparezca en el poema, hecha ya la excepción de las jitanjáforas. Entre paréntesis coloco los elementos componentes del acrónimo así como el origen posible de las jitanjáforas).

abifunda: V, 563; (de abismo y profunda).

Altazor: IV, 281 "Aquí yace Altazor azor fulminado por la altura"; también en I: vv. 1, 9, 13, 19, 82, 83, 123, 128 y 592.

altielos: V, 562; (acrónimo estudiado dentro de las jitanjáforas; de altos y cielos).

amonedamiento: V, 381 "Molino para amonedamiento".

*ancla cielo: VI, 114.

*ancla noche: VI, 111.

anticulto: I, 372.

antipoeta: I, 370.

atesoramiento: V, 275 "Molino de atesoramiento".

auricida: IV, 295 "Cuidado con la aurora / Que el aeronauta no sea el auricida".

*auronida: VII, 62.

brajidos: V, 558; (de bramar y quejidos o rugidos).

bramuran: V, 553; (braman + murmuran).

bromceo: IV, 217 "Prefiero escuchar(...) / (...) O el bromceo del aeroplano en la punta del cielo".

butraceas: V, 557; (de ¿?)

campañoso: VI, 137; (campanario + montañoso).

ciela: V, 582 "El cielo canta a la ciela".

Clarisa: IV, 278 "Aquí yace Clarisa clara risa enclaustrada en la luz".

color espíritu: I, 491 "Color espíritu avergonzado de irrealizables cosas".

color mundo y carne: I, 490 "Un bostezo color mundo y carne".

corriela: V, 549; (de correr y ríela).

*cristaleza: VI, 23.

*cristal luna: VI, 120.

*cristal muerte: VI, 175.

*cristal noche: VI, 104 y 144.

*cristal nube: VI, 32, 41, 49, 53, 86 y 141.

*cristal ojo: VI, 73 y 86.

*cristal seda: VI, 30, 86 y 147.

*cristal sueño: VI, 171.

*cristal viaje: VI, 172.

culo pianista: III, 56 "Desde el arco-iris hasta el culo pianista de la vecina". (Nótese la calidad de *nombre* de pianista).

deliramiento: V, 296 "Molino de deliramiento".

desonda: V, 560; (de onda).

desvalimento: V, 329 "Molino en desvalimento".

Dios aliento: I, 153.

Dios todo y nada: I, 150 "Dios diluído en la nada y el todo Dios todo y nada".

encanecimiento: V, 313 "Molino del encanecimiento".

ensoñamiento: V, 260 "Molino de ensoñamiento".

escalolas: V, 559 y 560; acrónimo de "Escalas de olas y alas en la sangre" I, 656. Así lo interpreto.

espavero: IV, 336 "Rotundo como el unipacio y el espavero"; (espacio + universo).

espurinas: V, 548; (de espumas bailarinas).

eterfinifrete: IV, 335; (de eterno + finito + ¿?).

*eternauta: VII, 30 (eternidad + nauta).

farandolina: V, 477 "La farandolina en la lejantaña de la montaña"; (farándula + mandolina).

firmazonte: V, 478 "El horimento bajo el firmazonte"; (firmamento + horizonte).

frases pájaro: III, 113 "Lanzando sortilegios de sus frases pájaro".

fueguisa: V, 520; acrónimo de "Fuegos de risa para el lenguaje tiriendo de frío" III, 130.

giraflor: V, 114 "Una flor que llaman girasol / Y un sol que se llama giraflor".

*gloria trino: VI, 76 y 166 (sabemos que es de género masculino, porque le precede el artículo *el*).

golonbrisa: IV, 177 "La golonbrisa".

goloncelo: IV, 163 "La violondrina y el goloncelo" (golondrina + violoncelo).

goloncima: IV, 169 "Ya viene la goloncima".

golonclima: IV, 171 "Viene la golonclima".

golonchilla: IV, 178 "La golonchilla".

golonchina: IV, 170 "Viene la golonchina".

golondía: IV, 179 "Ya viene la golondía / Y la noche encoge sus uñas como el leopardo".

golonfina: IV, 167 "Ya viene la golonfina".

golongira: IV, 175 y 188 "La golongira".

golonlina: VI, 156 "Mandodrino y golonlina"; (golondrina + mandolina).

golonlira: IV, 176 "La golonlira".

golonnña: IV, 174 y 186 "La golonnña".

golonrma: IV, 172 "Ya viene la golonrma".

golonrisa: IV, 173 y 184 "Ya viene la golonrisa".

golonrina: IV, 168 y 181 "Ya viene la golonrina".

gondoleando: IV, 159 "Viene gondoleando la golondrina".

hombre-horniga: I, 472 "En donde el hombre-horniga será una cifra".

hombre perro: I, 500 "Hombre perro que aúllas a tu propia noche".

horicielo: V, 546 "De la firmeza hasta el horicielo"; (horizonte + cielo).

horimento: V, 478; (horizonte + firmamento); vid. *firmazonte*.

horitaña: IV, 162 "Al horitaña de la montazonte"; (horizonte + montaña).

hornigamiento: V, 344 "Molino con hornigamiento"; (de hornigar).

hurafones: V, 553, (huracanes + tifones).

infidondo: V, 552; (de infinito y hondo).

*infinauta: VII, 55; (infinito + nauta).

langurosas: I, 186 "Muera la muerte infiltrada de rapsodias langurosas".

laziolas: V, 554; (de lazos y olas).

lejantaña: V, 477 "La farandolina en la lejantaña de la montaña"; (lejanía + montaña).

lunala: IV, 164; (de luna + gala?).

*lunatando: VII, 48; (luna + atando).

luno: V, 111 "Con su luno y con su luna".

mandodrina: VI, 156; (mandolina + golondrina); vid. *golonlina*.

mandolera: VI, 157; (mandolina + ventolera).

Marcelo: IV, 272 "Aquí yace Marcelo mar y cielo en el mismo violoncelo".

*mareciente: VII, 30; (mar + reciente).

marería: IV, 214 "(Que no compro...) / Y tampoco olas nuevas en la marería".

mediúmnica: III, 64 "En la mesa mediúmnica de sus irradiaciones".

metecobre: IV, 290 "El meteoro insolente cruza el cielo / El metepata el metecobre".

meteópalos: IV, 292 "Meteópalos en la mirada".

metepiedras: IV, 291 "El metepiedras en el infinito".

metepata: IV, 290; vid. *metecobre*.

*miramares: VI, 60. (Existen con este nombre varias ciudades costeras en Sudamérica).

molino jumento: V, 413.

- *monluztrella: VII, 11; (montaña + luz + estrella).
- monotémpora: IV, 159 "Ya viene la golondrina monotémpora".
- montalas: V, 547; (montaña + alas).
- montanario: VI, 136; (montañoso + campanario).
- montaña: V, 477; (montaña + lejanía); vid. *lejantía*.
- montaño: V, 110 "La montaña y el montaño".
- montasca: V, 559; posible acrónimo de "Las montañas de pesca / Tienen la altura de mis deseos", I, 75.
- montazonte: IV, 162; (montaña + horizonte); vid. *horimento*.
- *montesol: VII, 16.
- *montesur: VII, 15.
- montonda: V, 552; (de montón + onda).
- *montresol: VII, 13; (montaña + estrella + sol).
- naufundo: V, 555; (de naufrago + moribundo o profundo).
- nochería: IV, 213 "Que no compro estrellas en la nochería".
- *nudo noche: VI, 78 y 105.
- ojo árbol: IV, 58.
- ojo ausencia: IV, 67 "Ojo soledad por ojo ausencia".
- ojo cielo: IV, 65.
- ojo dolor: IV, 68 "Ojo dolor por ojo risa".
- ojo luna: IV, 64.
- ojo mar: IV, 62.
- ojo montaña: IV, 61.
- ojo pájaro: IV, 59.
- ojo río: IV, 60.
- ojo risa: IV, 68; vid. *ojo dolor*.
- ojo silencio: IV, 66.
- ojo soledad: IV, 67; vid. *ojo ausencia*.

ojo tierra: IV, 63.

olañas: V, 550; (de olas + montañas).

ondaja: V, 554; (de onda + ¿?).

ondola: V, 550; (de onda + ola).

parasubidas: prefacio p. 60 "He ahí tu paracaídas que una palabra tuya puede convertir en un parasubidas maravilloso como el relámpago que quisiera cegar al creador".

planetar: IV, 300 "Los planetas maduran en el planetar".

profetizamiento: V, 382 "Molino para profetizamiento".

Raimundo: IV, 277 "Aquí yace Raimundo raíces del mundo son sus venas".

rodoñol: IV, 193.

rofañol: IV, 196.

rolañol: IV, 198.

romiñol: IV, 195.

rorreñol: IV, 194.

Rosario: IV, 276 "Aquí yace Rosario río de rosas hasta el infinito".

rosiñol: IV, 199.

rosolñol: IV, 197.

rugazuelo (sic): V, 550. (En *Obras completas de Vicente Huidobro*, Santiago de Chile, Edit. Andrés Bello, 1976, tomo I, p. 430 aparece *rugazuleo*; y así lo cita también Hey, art. cit., en la p. 150).

rugimiento: V, 252 "Molino de rugimiento".

selviflujo: V, 551; (de selva + flujo).

*Señor cielo: VI, 107.

*Señor horizonte: VI, 92.

subaterna: V, 558; (de ¿?).

subimento: V, 364 "molino para subimento".

tornadelas: V, 557; (de ¿?).

ventolina: VI, 157; (ventolera + mandolina).

verdiul: V, 565; (de verde + ¿azul?).

verdondilas: V, 551; (de ¿verdón 'mariposa'? + ¿?).

*viento flor: VI, 26.

*viento norte: VI, 162. (¿Posible?).

*viento seda: VI, 99.

violondrina: IV, 163; (violoncelo + golondrina); vid. *goloncelo*.

volaguas: V, 548; (de volar + aguas y en relación con la expresión "en volandas").

